



# MARWAN

GALERIE MICHAEL HASENCLEVER

marwan 68





# MARWAN

1934 - 2016

Arbeiten auf Papier und Leinwand  
aus fünf Jahrzehnten

2020

GALERIE MICHAEL HASENCLEVER KG

Baaderstrasse 56c D-80469 München Telefon +49.89.99750071 Fax +49.89.99750069  
[www.hasencleverart.com](http://www.hasencleverart.com) [gallery@hasencleverart.com](mailto:gallery@hasencleverart.com)



„(...) *the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience.*“ \*

Als MARWAN 1957 nach Berlin gekommen ist, auf der Durchreise nach Paris, dann seine Pläne geändert hat, um in Berlin zu bleiben und Malerei zu studieren, waren die Spuren des Krieges noch deutlich zu sehen. Ein Foto zeigt ihn in dieser Zeit vor einem kahlen Platz, auf dem der Schutt zu einer riesigen Fläche planiert wurde, im Hintergrund eine Zeile von Häusern. In Berlin haben sich die Leerstellen, die Lücken, das Sichtbare des Verschwundenen und Zerstörten lange gehalten.

In der Kunst hat sich nach 1945 eine Skepsis gegenüber dem Begriff der Moderne aufgetan, jenem technischen und universalen Fortschrittsdenken des 19. Jahrhunderts, der sich nicht bruchlos übernehmen ließ. Es waren Entwicklungsmomente dieser industriellen Moderne, die zu den großen Katastrophen geführt hatten, dem Faschismus, dem Krieg, Holocaust, Hiroshima, Nagasaki; nicht nur aus dem Sinne eines geschichtlichen Fortschreitens, auch in der Art und Weise, in der Intensität, in der technischen Qualität des menschlichen Desasters. Die historische Logik mag man in ihrem unbedingten Bedürfnis nach der Verwirklichung der Universalität sehen und der transzendentalen Illusion, die Wirklichkeit in einer Einheit tolerieren zu können (Hegel), die Beherrschung der Objekte durch die Subjekte bahnte in den Wissenschaften einen Weg zu einer neuen Dimension. Die Frage nach der Menschlichkeit der Moderne verwandelte sich in ein Erschrecken und die Einsicht in den Schrecken führte zum Rückzug. Die Moderne als Ausdruck des Gegenwärtigen wurde verweigert. Die Ablehnung des Figurativen als der Nachahmung des real Gegebenen, eine Konzentration auf das Bildhafte des Bildes – die Kunst zog sich auf sich selbst zurück – waren die Residuen dieses Rückzuges – nicht ohne Anlehnung an Aspekte der Moderne. Informell, Abstrakter Expressionismus waren die neue Moderne, als eine Kon-

sequenz aus der Katastrophe, auch in der Verweigerung eines neuen Begriffes der Gegenwart, vielleicht auch aus der Erstarrung und der Unmöglichkeit einen entsprechenden zu finden, aus dem Bedürfnis zu vergessen.

Wie also, mit welchen Voraussetzungen konnte MARWAN dieser Situation der Nachkriegszeit in Deutschland begegnen, als er aus Syrien nach Berlin gekommen ist? „Das Verständnis von der Moderne als eines Bruchs mit der mimetischen Darstellung führt hier (im Mittleren Osten) zu einer widersprüchlichen Begrenzung, da Abstraktion und nichtfigurative Kunstformen in der islamischen Tradition als konventionell und gar konservative Ansätze der schönen Künste gelten. (...)“, schreibt Zainab Bahrani, die irakische Kulturtheoretikerin, die damit einen Zustand und das Selbstverständnis künstlerischer Auseinandersetzungen zwischen 1940 und 1960 in einer Region außerhalb des Westens charakterisiert. Die Perspektive, mit der MARWAN in die Auseinandersetzung der Malerei eintrat, war von anderen kulturellen Eindrücken und Bedingungen geprägt.

Die Richtungssetzungen, mit dem unmittelbaren Erbe der Nachkriegszeit umzugehen, waren für MARWAN die gleichen wie für seine Mitstudenten an der Hochschule für Bildende Kunst in Berlin – einen Weg zurück zum Figurativen zu finden. MARWANs Voraussetzungen dafür waren anders abgesteckt, sie unterscheiden sich von einem Umgang, der rebellisch und provokativ gegen ein Vergessenwollen angegangen ist. Die Suche nach und der Wiedereinsatz einer figurativen Malerei Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre, im Aufgreifen und Erproben des menschlichen Körpers und seiner Gestalt bewegte sich auf unterschiedlichen Niveaus.

MARWAN kann sich der Nachkriegsmoderne letztlich unverkrampfter nähern. An der Stelle, wo sich die Zuwendung zum Mimetischen bei seinen Mitstudenten, gerade hinsichtlich des Schreckens, als eine Abwendung vom Vergessen darstellt und die Realität von außen ins Bild trägt, beginnt für MARWAN eine Auseinandersetzung mit der Kunst, die ihren wirklichkeitsfernen Status von innen her aufzulösen vermag – auch und gerade gegen die Abgeschlossenheit abstrakt verfahrenender Kunst.

MARWAN stellt in diesem Sinne eine sehr eigene Position innerhalb der westlichen und vor allem der westdeutschen Malerei auf. In der Einlassung auf die figurativen, wie auch mimetischen Momente der Malerei, ist es nicht das Unbedingte der Expressivität, auch wenn es bei ihm dieses Aufgreifen des Körpers in seinen Verzerrungen und Deformationen ist. Die Körper, die Gestalten besitzen einen intimeren, abgeschlosseneren Charakter, sie, die sich mit ihrer Existenz, ihrer Fleischlichkeit, dem Begehren, Aufbegehren beschäftigen, sind bei MARWAN stiller, verschlossener, im Bann ihrer subjektiven Reflexivität, von innen her gedacht. MARWANs Zugang ist der einer malerischen Beschäftigung, der daraus Zustände auslotet, körperliche Über- und Durchschneidungen, Verkrümmungen, Mutationen und Montagen anschauen kann, ohne sich einer narrativen Aus- und Abgrenzung bedienen zu müssen.

MARWANs Bilder verschieben sich dann, in einen inneren Prozess der Malerei. An ihnen lässt sich ablesen, wie fremd die Kategorie der Abfolge der Zeit, als einem wesentlichen Element der Narration, dem Bild ist. Der erzählende Aspekt der Malerei, ihre Rückkehr zur Darstellung des Körpers kondensiert sich auf die Fläche des Bildes, wird in es eingesogen und seiner zeitlichen Dimensionierung enthoben. Die Zeit ist in einem Nacheinander angeordnet, sie ist die Grundlegung von Abfolgen, der Kausalität, einer spezifisch sprachlichen, wissenschaftlichen Rationalität. Die kritische Umsetzung dieser Zeitvorstellung in das Bild und letztlich ihre Auflösung denkt MARWAN von der Seite der Bildlichkeit. Bei MARWAN taucht eine Verschiebung auf einer subtilen Ebene auf, nicht nur weil er sich nicht auf das Nacheinander einlässt, sondern, weil in seiner Reduktion auf die Fläche, in der Gleichzeitigkeit des Bildes die Subversion miteingeschrieben ist.

MARWAN findet eine Ausdrucksebene im Malerischen, bei der er weder sich dem Narrativen zuwendet, noch das Figürliche aufgibt. Und diese Problemstellung geht er mit einer unverkrampften Leichtigkeit an. In MARWANs weiteren Arbeiten konzentriert sich der Kreis der Themen, auf den Kopf, die Puppe, das Stillleben

\* Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1979, S. 1f

und im Kopf taucht die Landschaft auf. Es ist die Variation, derer er sich annimmt. Er variiert die Themen in fast unendlich vielen Bildern, Zeichnungen, Aquarellen, wiederholt sie, greift sie wieder und wieder auf, in Abwandlungen, Verschiebungen, Veränderungen, so dass ein weiteres, ein anderes Thema zum Vorschein kommt, auf das er sich konzentriert; das ist die Variation selbst.

Die Variation greift etwas auf, nimmt es in sich auf, spielt und entwickelt es weiter und koppelt sich an dieses, das greift die Variation wiederum auf, nimmt es in sich auf, spielt und entwickelt es weiter und koppelt sich und in diesem und weiteren Verlauf tauchen alle Elemente wieder auf, in verschiedenen Ausformungen, Fortentwicklungen, die Variation spiegelt sie in sich wieder, bricht, krümmt sie, biegt sie ab, zieht sie in die Länge, verkürzt sie und in all dem ist der Anfang nicht der Ursprung, er besitzt keine hervorzuhebende Rolle. Er ist nur noch ein Moment, einer unter vielen, ununterscheidbar aufgegangen in der Variation selbst, in der alle Elemente gleichursprünglich sind. „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit, wollen wir ihn nicht unergründlich nennen.“ beginnt Thomas Mann seinen Josef-Roman, selbst eine Variation auf das Alte Testament – wir können auch an Beethovens Diabelli Variationen denken und die Goldberg-Variationen von Bach.

Die Köpfe, die Puppen, die Stilleben, sie weichen voneinander ab, haben sich verändert, setzten sich gegeneinander ab. Das Thema der Variation ist aber in jedes einzelne Bild zurückgebogen, so, dass die Thematisierungen sich um die Variation selbst gruppieren, sich um sie anordnen. In den Bildern schichten sich die Thematisierungen selbst, sie sind aufgebaut wie Palimpseste, Überlagerungen, Anhäufungen an einem Ort, die Fläche wird genutzt um Wiederholungen an sich selbst vorzunehmen. Keine identischen Wiederholungen, sondern in Abweichungen, kleinen Abkürzungen, Verschiebungen aus dem Prozess des Malens, dem Duktus, dem Auftrag, der Farbe, dem Material. Es entstehen flirrende, irrisierende Schichten, die aufeinander verweisen, sich auf keine Hierarchie beziehen, irgendwo einen Anlass formulieren, den sie als Grund oder Ursprung längst verlassen haben, die Elemente werden zu den Oberflächen, auf die sich die nächsten Schichten legen.

„Muss man die Tatsache, dass die Wiederholung in der Schweben und in jenem Aufstieg auftaucht, so begreifen, als ob sich die Existenz selbst erneuern und „wiederholen“ würde, sobald sie nicht mehr dem Zwang der Gesetze unterliegt? Die Wiederholung ist Sache des Humors und der Ironie (...).“ schreibt Deleuze in „Differenz und Wiederholung“ und angewandt auf die Weise, wie MARWAN mit der Wiederholung umgeht, wird deutlich, auf welches Feld er sich verlegt hat. In den Variationen ist jene nichtlineare Gleichzeitigkeit miteingeschrieben, eine Perspektive jenseits eines Anfangs und eines Endes, die nicht kalte Distanz bedeuten, auch kein Abschied von menschlichem Fassungsvermögen, sondern der Vorwitz der Melancholie.

Und diese Einlassung ist kein einfacher Prozess. Es geht bei diesem Verfahren um Gleichgewichte, Balancen zwischen den Schichten. Ein Strich, eine Farbe, eine Fläche, selbst ein Punkt der um eine Nuance verfehlt ist, bringt die Verhältnisse der Schichtungen durcheinander, das Bild zum kippen. Eine andere Ordnung ist da entstanden, die fragil, zerbrechlich und sensibel ist.

Seine Köpfe konzentrieren sich auf ein Zentrum, auf den Ort, der der Sitz des menschlichen Gehirns ist. In MARWANs Variationen verwischt sich in den Köpfen die Illusion der Manifestation des Subjekts, aus dem linear eine Verbindung zu einem Objekt hervorgeht. Im Kopf im Bild befindet sich die ganze Welt. Die Bilder sind insofern nicht mehr Spiegel, sie partikulieren die Annahme einer Ganzheit, lösen sie in Striche, Tupfer, Farben; der narzisstische Wunsch nach der Zentrierung verliert sich in einer geschichteten, malerischen Tektonik. Das Bild selbst entzieht sich so seiner Festlegung als einem Objekt und das nicht zuletzt, wo sich die Landschaft als weitere Variation in und aus dem Kopf weiterschreibt, weitermalt. Hier schleicht sich deutlich die, mehr oder weniger heimliche Ironie MARWANs ein.

Als Gegenbild ist es die Puppe, die künstliche Reproduktion, Wiederholung der menschlichen Gestalt, Objekt in der Herstellung und Objekt in der Betrachtung, zerrt sich aus einem linearen, kausalen Muster. In ihrer Hingeworfenheit, wie zufällig auf ein Sofa, in ihren Verrenkungen in und vor einem Kissen wird sie von MARWAN aufgenommen, als zöge sie die Aufmerksamkeit auf ihre Ohnmacht, eine Art des Schicksals durch ihre Ge-

worfenheit in die Welt, dem sie mit der immer gleichen Maske begegnet – freundlich, mit grossen neugierigen Augen. In sie schreibt sich die Variation ein, als Malerei und darin hat in ihr, der Puppe, das menschliche Subjekt selbst einen Teil.

Das Stilleben ist das Sujet, das vielleicht am direktesten den Zugang zum Materiellen des Bildes eröffnet, indem der Bildgegenstand sich auf das Gegenständliche konzentriert. Bei MARWAN verschmilzt der Bildgegenstand mit der Malerei selbst, zieht sich in diese zurück und wird zu einer Variation und Wiederholung der Malerei selbst, die ihre Aussagemöglichkeiten und -kraft in sich selbst zu finden vermag. Adonis, der große arabische Lyriker, hat ein Gedicht zu MARWANs Bildern geschrieben, dessen Titel sein bildnerisches Denken aufzeigt: „Das Aufleuchten im Körper der Materie“.

Michel de Certeau schreibt: „Die Zeiteinbrüche sind das, von dem in den tatsächlichen Diskursen (...) erzählt wird; eine unendliche und unbestimmte Fabel, die besser in den metaphorischen Praktiken und den übereinandergeschichteten Orten zum Ausdruck kommt als im Reich der Evidenz der funktionalen Technokratie.“ MARWANs Eintritt in die Nachkriegsmoderne zieht eine Vielzahl an Linien, auch die einer subtilen politischen Positionierung. Im Ganzen formuliert sie gravierende Umkehrungen innerhalb der Kunst. Gerade innerhalb des Einschnitts, der mit der Rückkehr zur Darstellung des Wirklichen entstand, hat MARWAN die bildende Kunst mit seiner Kunst einschneidend entgrenzt.

**Christoph Sehl**



1 Stehender  
Bleistift auf Papier, 1967  
Signiert und datiert  
61 x 42,5 cm







2 **Strand**  
Aquarell auf Papier, 1963  
Signiert und datiert  
22 x 27 cm



3 **O. T.**  
Aquarell, Gouache und Kreide auf Papier, 1965  
Signiert und datiert  
41,2 x 32,5 cm



„Anfang 1963 kamen mir meine Zeichnungen und Bilder belanglos vor. Also habe ich an mir gearbeitet, bin in meine Träume zurückgekehrt, habe meinen Blick auf das gerichtet, was ich in mir bewahre, habe angefangen, den Dingen auf den Grund zu gehen, mit dem Zeichenpapier. Ich habe zehn Jahre lang gezeichnet. Das Ziel war es, mit dem Bleistift, mit Tinte und dem Aquarellpinsel dialektische Antworten zu finden auf Fragen der Form und des Raums, Bilder der Welt auf verschiedene Arten festzuhalten und so die Menschen aufzuklären. Das Thema der ersten Zeichnungen war eine in der Stille erschaffene, endlose Welt, so etwas wie das erste Sperma der Schöpfung. Alles befindet sich im Gleichgewicht, ist am richtigen Platz, zwischen Licht und Dunkelheit, am weiten, luftleeren Horizont. In dieser mythischen Welt gibt es seit Tausenden von Jahren einen Körper, nah und zugleich fern.“

*MARWAN in: Nagham Hodaifa, „MARWAN - Face à face“, Bern 2018, S. 330-331.*



**4 Die Entstehung der Welt**  
Tusche, Aquarell und Deckweiß auf Papier, 1964  
Signiert und datiert  
33,5 x 47 cm





5 **Strand**  
Tusche und Aquarell auf Papier  
Unsigniert  
13,5 x 21 cm

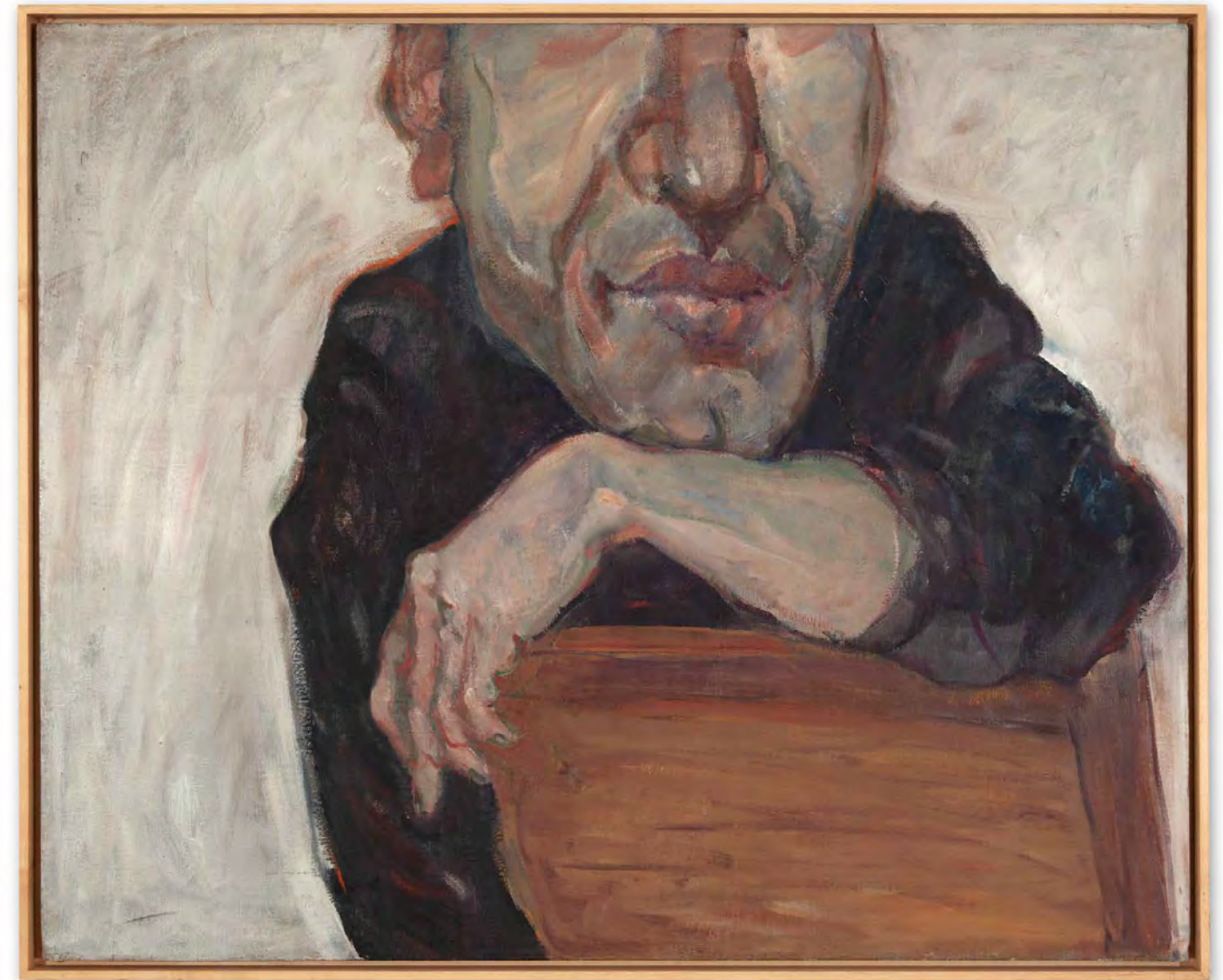


6 **Am Anfang**  
Tusche und Aquarell auf Papier, 1962  
Signiert und datiert  
42 x 62,5 cm



„Ein Gemälde ist für mich nicht nur ein Gemälde, es trägt immer viele Bedeutungen in sich, es birgt den ganzen Schaffensprozess in sich, eine Genese, all die Erfahrungen, die der Entstehung des Werks vorausgehen. Die Entstehungsphase, in der das Bild sich ständig verändert, fördert, indem man in feierlicher Abgeschlossenheit eine Farbschicht nach der anderen aufträgt, nach und nach verborgene Ebenen zutage, man fühlt sich ein wenig wie ein Vogel, der aus Zweigen und Stroh sein Nest baut, das einem die Geheimnisse des Lebens enthüllt, wenn man schliesslich seine Eier hineinlegt.“

*MARWAN in: Nagham Hodaifa, „MARWAN - Face à face“, Bern 2018, S. 221.*





8 O.T.  
Bleistift auf Papier, 1965  
Signiert und datiert unten links  
29,5 x 21 cm



9 O.T.  
Bleistift auf Papier, 1966  
Signiert unten rechts  
33 x 24,5 cm



Weg von der arabischen Welt ging MARWAN beharrlich der Frage nach, was offen liegt und was verdeckt ist in der Gestik des Körpers und dem flüchtigen Ausdruck eines Gesichtes. Was der Ausdruck des Gesichtes für den traditionellen Portraitisten war, bedeutete für MARWAN die körperliche Gestik. Für ihn gab es immer eine verborgen existierende Beziehung zwischen den zwei Ausdrucksformen, so wie es die zwischen Wort und Stimme gibt. Im Arbeitsprozess agieren Körpergestik in seiner Kunst unfehlbar in der Erscheinungsform des verbalen Ausdrucks. In jeder Phase in den Jahrzehnten seiner Entwicklung, da er fortwährend die Bereiche zwischen seiner mimetischen Sprache, der körperlichen Gestik, und die der Wandlungen des Gesichtes erkundete, legte er weitere Schichten seines Selbst und des Anderen frei.

*Kamal Boullata, There Where You Are Not. Selected Writings, München 2020, S. 119*



10 Seitlich  
Aquarell auf Papier, 1968  
Signiert und datiert  
62,5 x 48,5 cm





11 Verdeckter  
Aquarell über Kaltnadelradierung auf Papier, 1970  
Signiert und datiert  
24,5 x 16,2 cm (Blatt: 42 x 29,5 cm)



12 Verdeckter  
Kreiden und Bleistift auf Papier, 1969  
Signiert und datiert  
29,7 x 20,8 cm



„Die Zeit von 1963 bis 1973 war eine kreative Zeit, in der ich viel auf Papier gezeichnet habe und in der sich mir neue formale und räumliche Möglichkeiten aufgetan haben. (...) In einem ständigen Dialog mit der Form habe ich dasselbe Thema oft dutzendmal variiert, so lange bis ich glaubte, die beste Lösung gefunden zu haben. Das war wie ein Wahn, wie ein Derwischentanz in bester Sufimanager, mit Getrommel und Gesang. (...) Der erste Entwurf ist ein Flüstern, das dem Imaginären entspringt, die Umrisse einer Bewegung andeutet und die Hand auf dem Papier führt. Es folgt eine zweite Skizze, die zu einer ähnlichen, aber dennoch unterschiedlichen Lösung kommt, dann eine dritte und eine vierte. Das weiße Papier ist fein und zart, es wartet darauf, vom Graphit zum ersten Mal geküsst oder auch etwas härter angefasst zu werden... bis eine neue Form austreibt, wie ein Blatt an einem Baum.“

MARWAN in: Nagham Hodaifa, „MARWAN - Face à face“, Bern 2018, S. 331-332.



13 O.T.  
Aquarell und Bleistift auf Papier, 1967  
Signiert und datiert  
48,4 x 33,2 cm





**14 Grotteske Figuren**

Aquarell über Kaltnadelradierung auf Papier, 1969  
Signiert und nummeriert „Probedruck (2)“  
26,5 x 21,5 cm (Blatt: 39,2 x 26 cm)



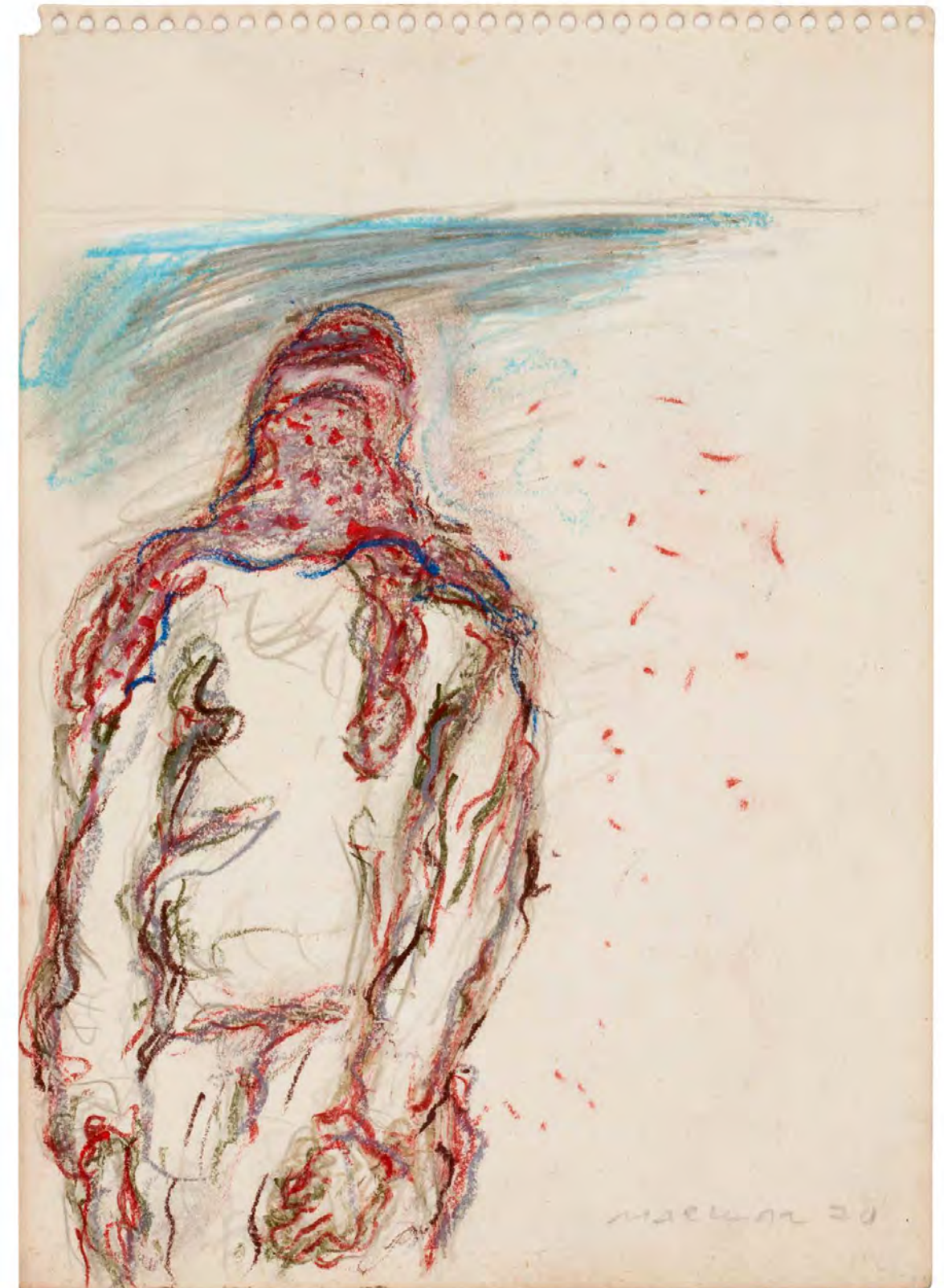
**15 Drei Jungen**

Kaltnadelradierung und Aquarell auf Papier, 1970  
Signiert, datiert und nummeriert „E. A.“  
26,7 x 32,5 cm (Blatt 32 x 42 cm)



„Zurzeit arbeite ich zum Thema Maske, ich entwerfe mit Aquarellfarben schnelle Skizzen auf Papier, eine relativ neue Idee. Gestern und heute habe ich auf billigem Papier gemalt. Ich bin ganz ruhig beim Malen und spüre, dass etwas Neues entsteht. Sorge bereitet mir, dass die Leute das Ganze wörtlich nehmen könnten – die Thematik der Maske, das verhüllte Gesicht des Märtyrers. Diese Ingredienzien sollen nicht den Schlüssel zu diesem Werk bilden, auch wenn sie eine wichtige Inspirationsquelle für meine Arbeit sind. Sie sollen auch nicht als der Schlüssel zu anderen Werken von mir gelten. Ich hasse das oberlehrerhafte Beschreiben von Malerei ungemein, das im Gegensatz zur visuellen Sprache der Bilder steht. Die Inspirationsquelle muss im Kunstwerk verborgen bleiben und soll gleichförmige Wellen auf den Betrachter ausstrahlen, die sich jedoch ständig verändern und verwandeln. Man wählt einen Weg, der sich unendliche Male gabelt, und bringt aus dem Gedächtnis Bilder hervor, die sich zwar wiederholen, aber in immer neuen Kleidern Gewändern erscheinen.“

MARWAN, 14. März 2003, in Nagham Hodaifa, „L'œuvre de MARWAN de 1964 à nos jours : le visage en question et l'œuvre sur papier“, (Dissertation), 2015, Vol. 3, S. 538







17 Ein Junge  
Bleistift auf Papier, 1968  
Signiert  
34,5 x 41 cm



18 Die Jacke  
Bleistift und Aquarell auf Papier, 1971  
Signiert und datiert unten rechts  
72 x 51 cm



19 Die Jacke  
Aquarell über Kaltnadel-Aquatinta-  
Radierung auf Papier, 1971  
Signiert und datiert  
61,5 x 40,8 cm (Blatt: 67,5 x 47,8 cm)







**20 Gesichtslanschaft**  
Kreiden über Kaltnadel-Aquatinta-  
Radierung auf Papier, 1973  
Signiert und datiert  
29,8 x 38,5 cm (Blatt: 32 x 41,7 cm)



**21 Gesichtslanschaft**  
Kreiden und Deckweiß über Kaltnadel-  
radierung auf Papier, 1973  
Signiert und datiert  
30 x 39,5 cm (Blatt: 34 x 44 cm)



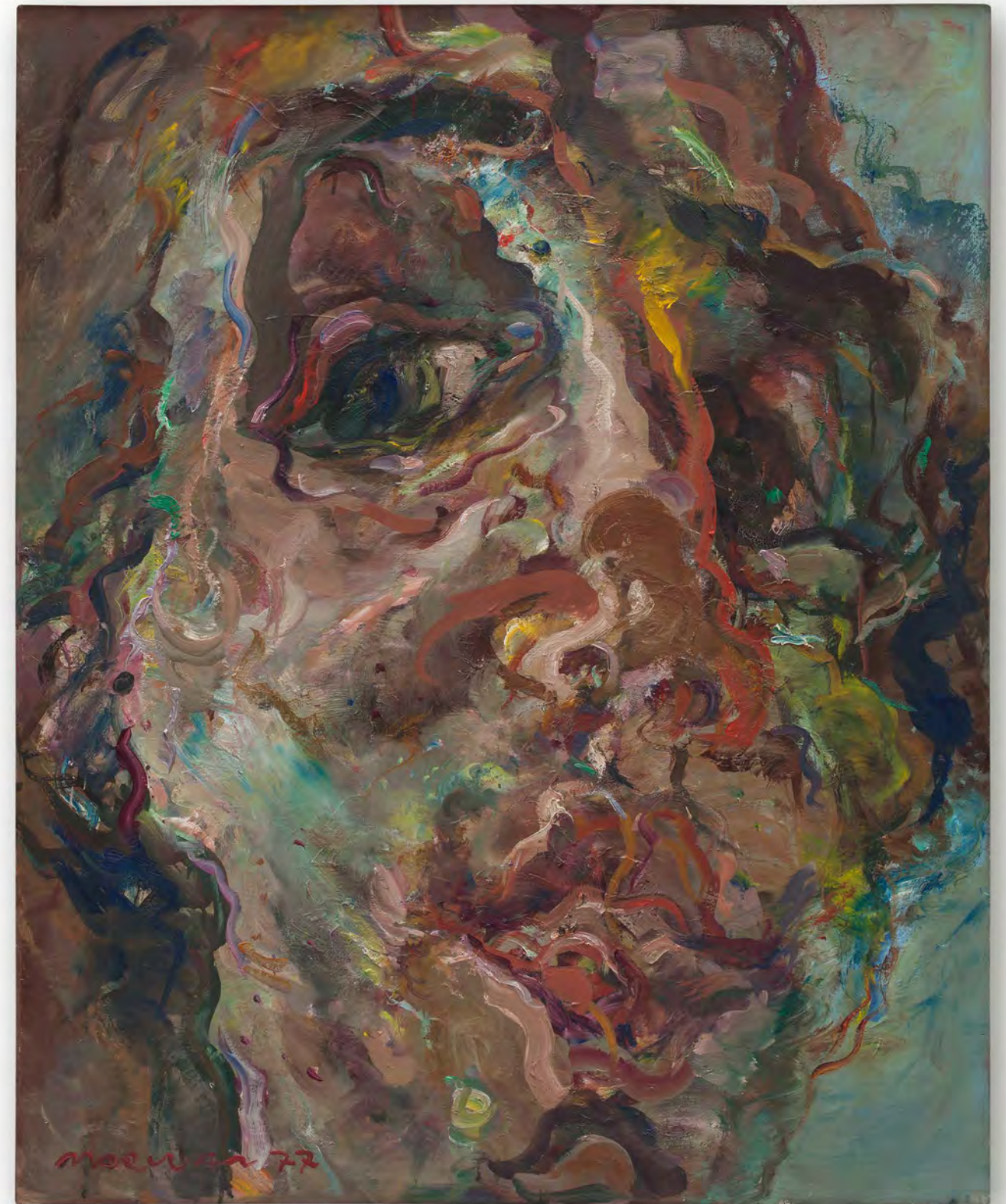
22 **Das Laken**  
Aquarell über Kaltnadelradierung auf Papier, 1972  
Unsigniert  
76 x 56 cm (Blatt: 88 x 62,5 cm)





Diese Gesichtslandschaften haben ein Eigenleben geführt, von Anfang der 1970er-Jahre bis 1978, sie haben ihr Format verändert, ihren Schwerpunkt verlagert und sind von der Frontal- zur Dreiviertelansicht übergegangen. Dieses Gesicht lag in der Luft links oder rechts über dem Bild, dann ist es in Bewegung gekommen, und irgendwann hat es die ganze Leinwand ausgefüllt. Augen, Brauen, Nase, Mund sind nun fleischgewordene Malerei. Die Augen blicken nicht filmreif, doch sie sind voller Bilder und Ereignisse, man erkennt darin Hügel, über die man stundenlang laufen könnte. Das eine Auge ist auf die äußere, das andere auf die innere Welt gerichtet, die unendlich viele Geheimnisse birgt.“

MARWAN in Nagham Hodaifa, „L'œuvre de MARWAN de 1964 à nos jours : le visage en question et l'œuvre sur papier.“, (Dissertation), 2015, vol. 3, S. 584-585.



23 **Kopf**  
Öl auf Leinwand, 1977  
Signiert und datiert unten links  
99,7 x 80,5 cm



MARWAN: Entstehung eines Aquarells von 1986 - Sommer im Monat August

An einem Aquarell etwas größeren Formats arbeitete ich mehrere Tage, was auch aufgrund des Formates von mir größere Anstrengung abverlangte. Wegen der Größe des Papiers lag das Blatt auf dem Boden ausgebreitet, gleich einer Jungvermählten in Erwartung der ersten Freuden. Die Ausführung des Aquarells musste schnell gehen (wegen des Trocknens des Rosa). Die erste Probe war gut, jedoch ich, so wie gewohnt, war damit nicht zufrieden und machte mich daran, eine neue rosa Farbe darüber zu legen, um gleich darauf mit Trauer und Ärger den Misserfolg zu erkennen, denn vor dem neuen Rosa war die Arbeit noch gut gewesen.

Am zweiten Tag fasste ich neuen Mut und brachte mehrere Farbpigmente mit etwas Leim und Wasser zusammen. Ich arbeitete lange; ich hatte mich aus dem Zustand des Scheiterns und der Hoffnungslosigkeit befreit, und empfand Trunkenheit und ein Gefühl der Freiheit. Ich hatte das Gefühl, dass hier gerade etwas entsteht, dann habe ich mich hingekniet... es war noch vor Sonnenuntergang, ich bearbeitete gerade den Mund, um dem die letzte Form zu geben, als mir erschien... in diesem Mund... die Blüte des Hibiscus Syracus in seiner violetten-rosa-roten Farbe. Das war im Monat August.

Ich war wie ein Verliebter, trunken und glücklich und setzte mich hin und richtete meine Blicke mit Dankbarkeit auf die Frucht dieses Tages und ging zu meiner Geliebten um sie in meinen Armen zu halten im Herzen die Melodie der Nacht.

*Nagham Hodaifa, „MARWAN - Face à face“, Bern 2018, S. 314*







25 **Marionette**  
Aquarell und Deckweiß über  
Kaltadelradierung auf Papier, 1983  
Signiert und datiert  
65 x 45,5 cm (Blatt: 75 x 53 cm)



26 **Marionette**  
Aquarell über Kaltadelradierung  
auf Papier, 1983  
Signiert und datiert  
65 x 45,5 cm (Blatt: 75 x 53 cm)



„Was mich immer interessiert hat, etwas das einen großen Teil in meinem Werk einnimmt, ist eine druckgraphische Arbeit (Radierung) mit Aquarell oder Öl zu übermalen. Damit wird die druckgraphische Arbeit zur primären Grundlage, dem grundlegenden Bildträger des Werkes.

Es gibt Kunsthandwerker, die eine Graphik mit Aquarell kolorieren. Für mich jedoch geht es um eine neue gestalterische Ausgangslage, was bedeutet, dass eben darin die Herausforderung besteht. Ich habe mich nicht damit abgegeben zu kolorieren, sondern die Form neu zu gestalten. Ich verändere die Grundfläche, die Augen, die Nase, die Lippen. Ich war schon dabei, alles zu zerstören, alles kaputt zu machen, um darauf etwas Neues aufzubauen. Wenn wir zum Beispiel eine Radierung meiner Marionetten nehmen: über so einer Radierung gibt es Aquarell, Öl oder Tempera. Diese Arbeiten haben keine Ähnlichkeit miteinander, sie haben keine Beziehung zu der Ursprungsarbeit, von denen sie ausgingen. Es bedeutet Freude und ist ein Bedürfnis etwas Neues hervorzubringen. Darin besteht die Eigenheit all dieser mit Aquarell oder Öl überarbeiteten Druck-Graphiken, daraus etwas Neues zu machen.“

*Nagham Hodaifa, „MARWAN - Face à face“, Bern 2018, S. 246*



**27** **Gesichtslandschaft**

Gouache über Kaltnadelradierung auf Papier, 1977

Signiert und datiert

50,5 x 43 cm (Blatt: 56 x 48,5 cm)





28 **Stilleben**  
Aquarell über Vernis mou auf Papier, 1984  
Signiert und datiert  
59,5 x 42,5 cm (Blatt: 64,5 x 46,5)



29 **Stilleben**  
Aquarell über Vernis mou auf Papier, 1984  
Signiert und datiert  
59,5 x 42,5 cm (Blatt: 63 x 45)



Als 1983 mit seiner geliebten Schwester Raqīa das letzte Mitglied seiner Familie stirbt, beginnt MARWAN, Köpfe zu malen. In einem Brief an Munif beschreibt der Maler, wie der Verlust seine Kunst entscheidend beeinflusst hat: „Ich habe eine ungeheure, grenzenlose Liebe für Raqīa empfunden (...). Sie war die einzige Person (aus meiner Familie), die mich in Deutschland zweimal besucht hat. Sie hat immer mutig gelächelt, war neugierig auf die Welt, sie hat die Menschen geliebt. (...) Ende 1982 hat sie mich besucht, und ich war zum islamischen Opferfest 1983 bei ihr. Als das Taxi mich abgeholt hat, das mich zum Flughafen brachte, hat sie sich nicht wie sonst unten auf der Straße von mir verabschiedet, sondern ist oben auf dem Balkon im ersten Stock geblieben. Sie hat geweint. Das war unsere letzte Begegnung. Nein, es war nicht die letzte Begegnung, ich sehe sie immer noch, sie ist bei mir und lächelt, voller Liebe und Anteilnahme, sie beschützt mich und winkt mir zu. Zwei Wochen später habe ich [in Berlin] einen Anruf erhalten. Das geliebte Wesen war tot. Ich konnte und wollte es nicht glauben. Raqīas Tod war ein Schock, ein tragischer Verlust für mich und die ganze Menschheit. Ihre Tochter, die liebe Samar, hat zu mir gesagt: „Onkel, ich bin gespannt, ob der Tod meiner Mutter deine Malerei nun verändert.“ Meine Malerei hat sich tatsächlich verändert, mein erstes Bild nach dem Tod meiner Schwester war der erste Kopf, ich hatte eigentlich aufgehört, Gesichter zu malen, und steckte in meiner Marionetten-Phase. Das war 1983. Dieses Gemälde trägt die Tragödie in sich, es befragt das menschliche Schicksal und drückt meine Ohnmacht aus, es ist das Zeugnis des Todes meiner geliebten Schwester.“

MARWAN in: Nagham Hodaifa, „MARWAN - Face à face“, Bern 2018, S. 196.







31 Marionette  
Aquarell über Kaltnadelradierung  
auf Papier, 1986  
Signiert und datiert  
65,8 x 45 cm (Blatt: 75 x 53 cm)



32 Marionette  
Aquarell und Deckweiß über  
Kaltnadelradierung auf Papier, 1983  
Signiert und datiert  
65 x 45,5 cm (Blatt: 75 x 53 cm)



„Die Aquarelltechnik gehört zu den wichtigsten Techniken, sie erfordert Inspiration, Geschick und die Fähigkeit, Prioritäten zu setzen. Wer sie beherrscht, beherrscht das Einmaleins der Malerei. Alle Komponenten müssen sich mit einer sicheren, entschlossenen Hand und mit innerer Freiheit vereinen. Die rosafarbenen Wassertropfen leicht verdunsten. Und die Farben sich verteilen. Sanft breitet sich das Gelb auf dem Papier aus, es schimmert in verschiedenen Grüntönen und geht ins Blaue über. Nahe bei den Grüntönen haben Rot und Gelb ein heißes Rendezvous, aus dem Orange entsteht. Und die glückliche Verbindung mit Grün bringt eine warme Farbe zwischen Braun und Violett hervor. Ein rosafarbener und ein rot-violetter Tupfer winden sich um einen orangefarbenen Halm. Und inmitten all der Farben erstrahlt erhaben das keusche Weiß der „Erde“, des Papiers, das diesen Farben Licht verleiht. Das trocknende Papier nimmt die Farben wie Samen der Liebe in sich auf. Da eine zornig blaue Linie und ein Safrangelb... der Liebhaber weicht ein wenig zurück und betrachtet die Schweißtropfen, dann greift er erneut zum Pinsel, befeuchtet das Blatt wie Morgentau und setzt neue Tupfer, die Aug und Körper erfreuen.“

*MARWAN in: Nagham Hodaifa, „MARWAN - Face à face“, Bern 2018, S. 314-315.*







34 **Kopf**  
Aquarell über Radierung und  
Aquatinta auf Papier, 1994  
Signiert und datiert  
38 x 49,3 cm (Blatt: 55,5 x 76 cm)





35 **Kopf**  
Öl über Radierung auf Papier, 2003  
Signiert und datiert  
39,5 x 53,5 cm (Blatt: 50 x 69,5 cm)



36 **Kopf**  
Aquarell und Gouache über Absprengtechnik  
(Zucker), Aquatinta auf Papier, 2003  
Signiert und datiert  
49,5 x 37,7 cm (Blatt: 58,5 x 45,5 cm)

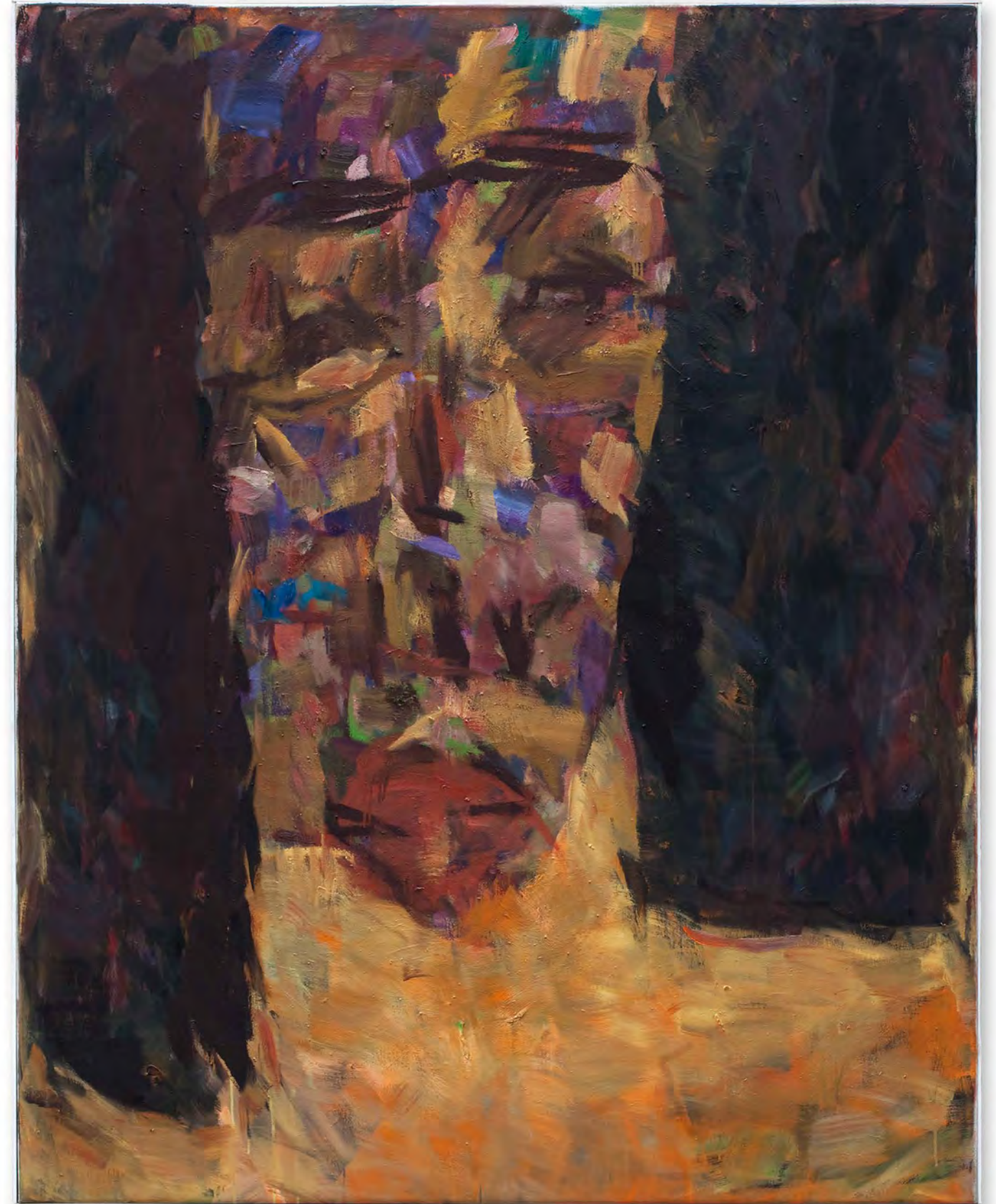


MARWAN, 19. Oktober 2008

Lange und kurze Tage sind vergangen, ich bin hier sozusagen zwischen zwei Wänden, ich male und wische, male und wische erneut in meinen Gedanken an das vier-eckige Bildnis. Jeden Tag ist etwas Schönes passiert, habe ich Augenblicke der Gna-de erlebt, die ich als erhebend empfand, in denen mein Selbst sich auflöste, zusammenfügte, sich wieder auflöste und so weiter... Ich möchte dem Bild den Titel Sisyphosarbeit geben, seinem abgründigen Wesen entsprechend; und ich könnte es stündlich neu machen, jeden Tag, jede Woche. Man durchlebt verschiedene Stadien, man hofft, glaubt, erleidet Rückschläge, und dann graut ein neuer Morgen, erhebt sich ein neuer Tag, der die Leere blau, grün, schwarzumrandert umgibt. Stunden, Tage, Wochen habe ich in leidvoller Entwöhnung zugebracht – und standgehalten. Ich habe oft überlegt, ob ich ein Messer nehmen und das Gemälde zerstören soll, um mich einer neuen, wunderbaren Aufgabe widmen zu können, anstatt meine Zeit mit Sisyphosarbeit zu verschwenden... Die Sisyphosarbeit ist ein ständiger Kampf und gleicht einem absurden Theaterstück, das die Welt umfassen möchte.

Heute ist Sonntag, ich habe gearbeitet, bis es dunkel wurde, bis mich eine Schwermut überkam, bis zur völligen Erschöpfung... Nach dem Essen habe ich mich beeilt, mir die Freude am Leben zu vergällen. Ich habe ein weißes Blatt genommen und nach einem Motiv in meinem Gesichtskreis gesucht, als mein Blick auf die Wand fiel. Ich lese zurzeit das „Paradies“, dort gibt es auch eine Wand. Meine Wand ist ein Gefängnis, in dem ich zusammen mit dem Nichts eingesperrt bin. Eine Wand bedeutet Getrenntsein und Finsternis. Sie bedeutet Schweigen und eine tiefe, unendliche schwarze Leere, in der kein Zeichen, kein Universum existiert, nur das Nichts. Ich wusste das nicht, es tat sich mir etwas Neues auf, das klare Umrisse hatte. Der Tod, das Nichts!“

MARWAN in: Nagham Hodaifa, „MARWAN - Face à face“, Bern 2018, S. 179.





## BIOGRAFIE

---

1934 geboren in Damaskus  
1955-57 Universität Damaskus, Studium der arabischen Literatur  
1957 Erster Preis für Bildhauerei, Damaskus  
1957-63 Hochschule für Bildende Künste Berlin, Studium der Malerei bei Hann Trier  
1966 Karl Hofer-Preis, Berlin  
1973 Stipendium Cité des Arts, Paris  
1977-79 Gastprofessor an der Hochschule der Künste Berlin  
1980-2002 Ordentlicher Professor für Malerei an der Hochschule der Künste Berlin  
seit 1994 Mitglied der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg  
1999 Begründer der Sommer-Akademie der Abdul Hameed Shoman Foundation, Darat al Funun, Amman  
2002 Fred Thieler-Preis für Malerei, Berlin  
2005 Preis des Forums Culturel Libanais, Paris  
2005 Auszeichnung mit dem Bundesverdienstkreuz am Bande, Berlin  
2016 am 22. Oktober in Berlin gestorben

## EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

---

1967 Berlin, Galerie Springer (auch 1987, 89, 91, 93 und 2004)  
1970 Damaskus, Arabisches Kulturzentrum  
1971 Berlin, Galerie Lietzow (auch 1972, 74, 75, 76, 78, 80, 83 und 85)  
1975 München, Galerie Buchholz  
1976 New York, Gruenebaum Gallery  
Berlin, Orangerie Schloss Charlottenburg, Retrospektive  
1978 Rottweil, Forum Kunst  
1980 Bagdad, Museum of Modern Art  
1981 Kassel, Schloss Bellevue, Documenta-Archiv  
1982 Frankfurt/Main, Galerie Timm Gierig (auch 1986)  
1983 Lübeck, Overbeck-Gesellschaft, Retrospektive  
1984 Darmstadt, Kunsthalle, Retrospektive  
Cannes, Galerie Joachim Becker (auch 1985, 87, 90)  
1985 München, Galerie Wolfgang Ketterer  
1987 München, Galerie Michael Hasenclever (auch 1990, 99, 2001, 08, 14, 17)  
1991 München, Haus der Kunst  
Paris, La Teinturerie Galerie (auch 1993 und 1997)

1992 Paris, Galerie Joachim Becker (auch 1993)  
1993 Paris, Bibliothèque National de Paris  
Paris, Institut du Monde Arabe  
1994 Damaskus, Galerie Atassi (auch 1995, 96)  
1995 Amman, Abdul Hameed Shoman Foundation, Darat al Funun (auch 1996, 98)  
1996 Kairo, Al Hanager Hall  
1998 Birzeit, University  
Ramallah Khalid Sakakini Cultural Centre (auch 2001)  
Beirut, Galerie épreuve d'artiste  
1999 Jena, Stadtmuseum Göhre  
2000 Berlin, Brechthaus Weissensee  
2001 Wittlich, Georg-Meistermann-Museum, Städtische Galerie für Moderne Kunst  
2002 Berlin, Galerie Dr. Irene Lehr  
Berlin, Lapidarium,  
Emden, Kunsthalle  
2004 Detmold, Lippische Gesellschaft für Kunst  
2005 Damaskus, Damascus - Berlin - Damascus  
Beirut, Solidere  
Altenburg, Lindenau-Museum  
2006 Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte  
Berlin, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst Fotografie und Architektur  
2007 Rheinsberg, Kurt Tucholsky Literaturmuseum  
2008 Berlin, Museum für Islamische Kunst  
2009 Berlin, Haus am Waldsee  
2012 Istanbul, Galeri Artist (auch 2013)  
2013 Beirut, Exhibition Center  
2014 Berlin, Villa Grisebach  
Porto, Museu de arte contemporânea de Serralves  
2015 Paris, Nadine Fattouh / Galerie Jacques Leegenhoek  
London, Mosaic Rooms  
Sharjah, Barjeel Art Foundation, Maraya Art Center  
New York, Armory Show bei der Meem Gallery, Dubai  
Dubai, Art Dubai, Meem Gallery  
2016 Berlin, Galerie Albrecht  
2017 Venedig, Biennale  
2018 Berlin, Galerie Michael Haas



## GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

---

- 1971 Frankfurt/Main, Farbwerke, Ludwigshafen, Kunstverein, München, Staatliche Graphische Sammlung: Liebespaare in der deutschen Graphik des 20. Jahrhundert
- 1975 Berlin, Kupferstichkabinett: Druckgraphik der Gegenwart 1960-1975
- 1978 Neu Delhi, 4. Triennale India: Seven German Realists
- 1982 Venedig, Biennale
- 1985 Paris, Musée-Galerie de la Seita: Autoportraits contemporains, 80 oeuvres sur papier
- 1986 Berlin, Sammlung der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau: Berlinische Galerie. Kunst in Berlin von 1870 bis heute.  
Berlin, Staatliche Kunsthalle: Bildhauer und Maler am Steinplatz  
Berlin, Orangerie im Schloss Charlottenburg: Das andere Land
- 1988 Paris, Institut du Monde Arabe: Quatre peintres arabes
- 1990 Berlin, Sammlung der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau: Kunstszene Berlin (West) 86-89  
Venedig, Biennale
- 1991 Dublin, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art: Berlin! The Berlinische Galerie Art Collection visits Dublin
- 1996 Berlin, Sammlung der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau: 100 Zeichnungen
- 1998-2001 Europatournee (Bonn, Grenoble, Valencia, Porto, Budapest, Prag) der Sammlung der Berlinischen Galerie: 100 Jahre Kunst im Aufbruch
- 2009 Istanbul, Biennial
- 2011 Wolfsburg, Städtische Galerie: 760 914 cm<sup>2</sup> Druck
- 2013 Berlin, Berlinische Galerie: Kunst in Berlin. 1945 bis heute
- 2014 New York, New Museum: Here and Elsewhere
- 2017 New Haven, Yale University Art Gallery: Modern Art from the Middle East  
Paris, l'institut du monde Arabe: Barjeel Collection  
Venedig, Biennale

## ARBEITEN IM ÖFFENTLICHEN BESITZ

---

### DEUTSCHLAND

- Graphische Sammlung der Veste, Coburg  
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin  
Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin  
Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin  
Berliner Bank, Berlin  
BerlinHyp, Berlin  
Kunstsammlungen der Bundesrepublik Deutschland, Bonn  
Kunsthalle, Bremen  
Galerie Neue Meister, Dresden  
Städel Museum, Frankfurt/Main  
Deutsche Bundesbank, Frankfurt/Main  
Städtisches Museum, Göttingen  
Kunsthalle, Hamburg  
Sprengel Museum, Hannover  
Städtische Museen Jena  
Romantikerhaus, Jena  
Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck  
Städtische Kunsthalle, Mannheim  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München  
Staatliche Graphische Sammlung, München  
Ludwig Galerie, Schloss Oberhausen  
Landesmuseum, Oldenburg  
Sammlung Ostdeutsche Landesbausparkasse LBS, Potsdam  
Städtische Galerie, Wolfsburg

### ENGLAND

- Tate Modern, London  
British Museum, London

### FRANKREICH

- Beaubourg, musée d'art moderne, Paris  
Bibliothèque Nationale de France, Paris  
Centre Georges Pompidou, Paris  
Institut du Monde Arab, Paris  
Musée-Galerie de la Seita, Paris

### JORDANIEN

- Abdul Hameed Shoman Foundation, Darat al Funun, Amman  
Arab Bank, Amman  
Khaled and Soha Shoman Collection, Amman

### LIBANON

- Solidere, Beirut

### PALÄSTINA

- University, Birzeit  
Khalil Sakakini Cultural Centre, Ramallah

### PORTUGAL

- Museu de arte contemporânea de Serralves, Porto

### QATAR

- Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha

### SYRIEN

- Nationalmuseum, Damaskus

### USA

- Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

### VEREINIGTE ARABISCHE EMIRATE

- Barjeel Art Foundation, Sharjah  
Guggenheim, Abu Dhabi



Die Texte zu den Bildern mit Katalognummern 4, 7, 13, 16, 23, 24, 27, 30, 33, 37 sind entnommen mit freundlicher Genehmigung der Autorin Nagham Hodaifa, Marwan - Face à Face, Dissertation Universität Paris, Panthéon - Sorbonne, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne 2018. Übersetzung aus dem Französischen von Christian Kolb (Kat. Nr. 4, 7, 13, 16, 23, 30, 33, 37) und Michael Hasenclever (Kat. Nr. 10, 24, 27).

Der Text zum Bild Katalognummer 10 ist entnommen Kamal Boullata, There Where You Are Not, Selected Writings, Hirmer Verlag, München 2020. Mit freundlicher Genehmigung von Lily Farhoud, Gattin des Autors und Barry Flood.



